

Н. В. Шириева, В. Ю. Вишленкова

**ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗОВ ФАУСТА И МЕФИСТОФЕЛЯ
В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XIX-XX ВЕКОВ**

Фаустианская тема в искусстве является одной из самых разрабатываемых. Фаустианский сюжет с его «вечным поиском идеала, постоянной внутренней неудовлетворенностью и борьбой» [16, 4], стремлением к истине привлекал и продолжает привлекать к себе внимание художников, писателей и композиторов. Фигуры Фауста и Мефистофеля являются своего рода культурными символами, которые, по меткому выражению Ю. Лотмана, «приходят из прошлого и уходят в будущее» [12, 241], а их «вечный» дуэт стал своего рода метафорой выбора между добром и злом, светом и тьмой, вечностью и временностью.

Легенда о Фаусте и Мефистофеле притягивала внимание многих композиторов. Дань этой теме отдали Ш. Гуно, А. Бойто, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Ф. Лист, А. Шнитке и др. Однако каждая эпоха с ее эстетическими принципами наделяла персонажей фаустовского мифа определенными чертами.

Будучи реальным человеком, жившим в Средние века, образ доктора Фауста нашел воплощение, прежде всего, в немецкой литературе, начиная от первого сочинения «История о докторе Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» И. Шписа (1587 г.) и заканчивая модернистским романом Т. Манна «Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Андриана Леверкюна, рассказанный его другом» (1947 г.). Однако самым значительным произведением была и остается трагедия «Фауст» И. Гете.

Первым ярким воспроизведением сюжета гетевской трагедии в музыке можно считать «Осуждение Фауста» Гектора Берлиоза – произведение, сочетающее в себе черты оперного и ораториального жанров. В ораторию, написанную для солистов, хора и оркестра, положены обе части трагедии Гете. Берлиоз, следуя замыслу первоисточника, во главу угла ставит ряд философских проблем, затрагиваемых Гете: нравственный выбор, поиск истины и смысла жизни, ценностные ориентации личности.

Свободно трактуя фабулу поэмы, композитор наделяет Фауста чертами типично романтического героя, «с мятущейся душой, терзаемого противоречиями и мучительными раздумьями, нигде не находящего покоя и счастья» [9]. Ариозные лирические интонации, сопровождаемые светлым оркестровым звучанием, сменяются экспрессивной декламацией, напряженными гармониями. Берлиозовская интерпретация образа Фауста отличается от гетевской концепции: если в конце трагедии Гете ангелы забирают у Мефистофеля душу Фауста и уносят ее в рай, то у Берлиоза победа слуги дьявола и гибель главного героя предreshены и заложены уже в самом названии сочинения – «Осуждение Фауста». Таким образом, композитор подчеркивает грешную сторону натуры Фауста, уже заранее

транслируя свое отношение к этому герою, преступление которого перед Маргаритой заслуживает вечного огня преисподней.

Мефистофель у Берлиоза – персонаж гораздо более инфернальный, нежели гротесковый. Он – отнюдь не простофиля, как в народных легендах, и не потерпевший поражение неудачник, каковым он предстает у Гете. Мефистофель из «Осуждения Фауста» не сомневается в своем нелестном представлении о человеке и уверен в результате своих усилий, целью которых является заполучить душу Фауста. Издевательско-сатирические интонации его песни о блохе в погребу Ауэрбаха или обращенной к Маргарите серенады очерчивают одну сторону дьявольской натуры персонажа, однако резкое звучание деревянно-духовых, устрашающие аккорды меди, вихревые пассажи оркестра превалируют в музыкальной характеристике берлиозовского Мефистофеля. Апогеем становится заключительная сцена в аду, в которой Мефистофель предстает в своем истинном обличье – воплощении вселенского зла, празднующего свою победу над человеческим духом.

Как и драматическая легенда Г. Берлиоза, так и опера Ш. Гуно «Фауст» заслуженно является одной из лучших страниц мировой оперной классики. В отличие от Берлиоза, в основу либретто оперы была положена только первая часть гетевской трагедии. Однако авторы либретто Барбье и Каре оставили за кадром философский смысл, пронизывающий поэму великого немца, намеренно выделив лирическую линию любви Фауста и Маргариты в сюжете. Объяснение этому находится в самом понимании специфики жанра романтической оперной музыки, процветавшей в XIX веке, требующей от либреттиста и композитора театральности, захватывающей любовной интриги, музыкальной выразительности и красочности. Таким образом, в центре внимания оказывается не столько драма жизни Фауста, так и не познавшего истины, а судьба Маргариты, теснейшим образом переплетенная с судьбой героя, и трагический конец отношений влюбленных.

Сочиняя свою оперу как лирическую драму, композитор наделил Фауста всеми атрибутами романтического героя. Теноровый тембр голоса, подчеркнутая романсовая стихия вокальной партии представляют Фауста в качестве типичного героя-любовника. Противоречивость и «раздвоенность» его сознания, вызванная стремлением к познанию мира и пониманием невозможности этого, его неудовлетворенность итогом целой жизни показываются Гуно в общих чертах.

Мефистофель в опере Гуно – персонаж, олицетворяющий сверхъестественные инфернальные силы. Его главной чертой является дьявольская ирония, сочетаемая с яростным скепсисом и едкой издевкой над искренними порывами человеческой души. Надевающий на протяжении всего действия попеременно то маску галантного кавалера, то хитреца, то шутника и распутника, Мефистофель постепенно сбрасывает все обличья, обнажая свое истинное лицо – лицо существа, принадлежащего миру зла,

главной задачей которого становится прельстить человека жизненными благами, тем самым заполучив его душу после смерти и подтвердив свое представление обо всем людском роде.

Животрепещущие философские вопросы, заложенные в фаустовской теме, волновали и продолжают волновать композиторов XX века. К числу этих личностей принадлежат С. Прокофьев и А. Шнитке. Подобно Берлиозу и Гуно, оба автора жили в одну эпоху, но, создавая свои произведения, они опирались на иные литературные источники, нежели бессмертное сочинение великого немецкого поэта и мыслителя.

Опера С. Прокофьева «Огненный ангел» представляет собой исполненную страстей мистическую драму, в которой Фауст и Мефистофель, на первый взгляд, являются второстепенными героями. Однако, это поверхностное впечатление. Оба персонажа, «перенесшиеся» в роман В. Брюсова из шестнадцатого века, выполняют роль своеобразных референтов одного из главных героев – рыцаря Рупрехта, – репрезентирующих присущую каждому из них систему ценностей, с которой герой соотносит собственные поступки.

Мефистофель у композитора – персонаж гротескно-сатирического типа. Прокофьев подчеркивает это, поручая его партию тенору, наделяя этого героя «ломаной» мелодической линией с обилием синкоп и пунктирного ритма.

Музыкальный образ Мефистофеля включает целый «калейдоскоп интонационных «масок» [3]. В картине с поеданием слуги Мефистофель – капризный, недовольный плохим обслуживанием клиент. Ворчливое звучание духовых инструментов, синкопы труб и гобоев сопровождают возмущенные восклицания Мефистофеля. В диалогах с Фаустом он льстец, лишь притворяющийся любезным. Еще один образ героя – галантный вельможа, за псевдокуртуазными манерами которого скрываются насмешка и глумление, а ироническая учтивость выражена в карикатурном воплощении традиционных форм этикета. Это иллюстрируют «приседающие» интонации его партии. В финале оперы Мефистофель сбрасывает, наконец, личину паяца и предстает в истинном свете – в качестве существа, порожденного геенной огненной. Его появление в заключительной сцене сопровождается вихревыми пассажами флейт *piccolo* и струнных, диссонантными гармониями, зловещим звучанием труб. Здесь Мефистофель – судья Ренаты. Его обличающая речь – предвестник свершения мировой катастрофы, наступления апокалипсиса, в котором погибнут все заблудшие человеческие души, отдавшие себя в руки дьявола.

Интонационной «многоликости» Мефистофеля противостоит монообраз Фауста. Доктор Фауст у Прокофьева – это мудрец, философ, размышляющий о смысле бытия, истинных и мнимых ценностях мира. Поэтому его тембр – бас, реплики сдержанны и задумчивы. Неспешный характер вокальной партии Фауста подчеркивается размеренными аккордами оркестрового

сопровождения и медленным темпом. В отличие от Мефистофеля, музыкальному образу которого свойственен лейттемир духовых инструментов, партию Фауста сопровождает струнная группа оркестра.

Не смотря на эпизодический характер появления фигур Фауста и Мефистофеля в «Огненном ангеле» Прокофьева, их музыкальные образы «прописаны» автором сочинения достаточно рельефно. Так, по сравнению с общим психоделическим контекстом оперы, в котором герои все время балансируют на грани сознательного и бессознательного, реального и потустороннего, разума и безумия, спокойствие и уравновешенность, свойственные характеристике доктора Фауста, делают его оракулом, вещающим непреложную истину. В противовес этому, пестрота надеваемых Мефистофелем личин придает ему черты ходульности и позерства, по сравнению с которыми его сущность как представителя ада несколько снисвирована во всех сценах, кроме последней, где она выступает на первый план.

Второе рассмотренное сочинение – «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке – грандиозное сочинение, вобравшее в себя лучшие черты стиля композитора. Глубокое проникновение в философский подтекст фаустовского сюжета, явно проведенные параллели с поистине «сатанинским» веком, в который Шнитке жил и творил, сделали кантату эпохальным сочинением, имеющим поистине трансвременной характер.

В структуре произведения и названиях частей явно просматривается следование композитором жанру пассиона. Сам Шнитке определяет «Историю доктора Иоганна Фауста» как антистрасти. Традиционными для этого барочного жанра являются и «действующие лица». Рассказчик (тенор) выполняет функцию Евангелиста, Фауст (бас) предстает в роли Христа. Хор, также как и в Страстях, выполняет двойную функцию – непосредственного участника действия и комментатора событий.

Фауст появляется на авансцене лишь в четвертом номере кантаты «Исповедь Фауста». Экспрессия вокальной партии героя, подчеркнутая ломаной мелодической линией, насыщенной хроматизмами и скачками на широкие интервалы, обусловлена осознанием совершенной роковой ошибки и ужасом Фауста перед ожидающей его участью. Оркестровое сопровождение представляет собой наслаивающиеся друг на друга полиладовые созвучия в низкой регистровой зоне, рисуя глубину падения персонажа, продавшего свою душу дьяволу.

Оригинальным образом у Шнитке представлен Мефистифель. Композитор не удовлетвировался здесь одним тембром голоса. Дабы полнее выразить двуличность Мефистифеля, для передачи его «обольстительной» сущности Шнитке использует тембр контртенора, а испостась жестокого карателя воплощается голосом контральто.

Амбивалентность этого инфернального героя демонстрируется в шестом и седьмом номерах кантаты – «Ложное утешение» и «Гибель Фауста». Сцена

утешения Фауста проникнута издевательским отношением Мефистофеля к своему антиподу, наполнена язвительно-ироническими интонациями. Шнитке прибегает здесь к средствам полистилистики, вводя в партию контртенора пародию на серенаду, переходящую затем в ариозо псевдолирического толка. Секстовые скачки, мягкие опевания, «кисаивающие» концы фраз – Шнитке применяет эти лирические музыкальные «шаблоны» для усиления эффекта гротеска. Напыщенная манера исполнения этого номера Мефистофелем показывает нам его истинное отношение к Фаусту.

В седьмом номере Мефистофель-искуситель демонстрирует изнанку своей натуры. Его двойник – Мефистофелла – женщина вамп с имиджем эстрадной звезды. «Атмосфера адской пропасти» [7] передана композитором при помощи «шокирующего контраста» ритма танго. Обосновывая применение приема «стилистического унижения», композитор говорит, что «шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу, поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность» [7].

Этот номер являет собой символичное «танго смерти»: в страстном и чувственном танцевальном ритме звучат ужасающие подробности гибели Фауста. Танго здесь – танец торжествующего зла, ибо зло должно «соблазнять и покорять» [15], и Шнитке добивается именно такого впечатления.

Сравнение четырех сочинений выявило специфические черты интерпретации вечного философского дуэта Фауста и Мефистофеля каждым композитором. Как видим, образы Мефистофеля и Фауста, созданные Г. Берлиозом и Ш. Гуно отличаются от персонажей, представленных в своих сочинениях С. Прокофьевым и А. Шнитке.

Суть трагедии Фауста для Берлиоза заключается в его обреченности на погибель, не смотря на раскаяние и желание избавить Маргариту от смерти. Берлиозовский Фауст не испытывает в конце всех перипетий очищение истиной и посему финал его жизни предreshен. Мефистофель же для композитора – воплощение греховного соблазна, подстерегающего жизнь каждого человека.

Гуно видит в Фаусте романтического героя, «наделенного возвышенным сознанием» [1] и «томящегося по “абсолютной истине”» [1], а Мефистофеля (как и Берлиоз) ассоциирует «с дьявольской фигурой “рокового искусителя”» [1].

С. Прокофьев наделяет Фауста и Мефистофеля функциями своеобразных эталонов – морального (в лице Фауста) и безнравственного (в лице Мефистофеля), – по которым главный герой «отстраивает» аксиологическую шкалу своих действий.

Для А. Шнитке в образе Фауста «соединились полярные качества человеческой натуры – божественный огонь природных талантов и бездарная погоня за властью и наслаждениями, величие и чистота помыслов и

кошунственное любопытство к злу и грязи, дерзновенная сила порыва и неспособность справиться с силами, разбуженными этим порывом» [14], а Мефистофель же есть порождение фаустовских желаний стать властелином мира, он «искушает лишь потому, что сам Фауст хочет этого» [10].

На различные трактовки композиторами представителей «вечного дуэта», безусловно, оказывал влияние художественный стиль эпохи, на которую пришелся расцвет творчества авторов. Так, течение Романтизма естественным образом выводит французских композиторов на создание лирической драмы, в которой образ Фауста концентрирует в себе черты «героя своего времени» с его противоречиями, душевными переживаниями и конфликтом с окружающим миром, а Мефистофель воплощает «ядовитый и жгучий критицизм французской философии» [6], направленный против всемогущества человеческого разума.

Увлечение эзотерическими течениями и оккультизмом в России 20-х годов XX века наложило свой отпечаток на фигуры Фауста и Мефистофеля, выводимые в романе Брюсова и в опере Прокофьева, где герои предстают одновременно и как символы «потустороннего бытия» и как отражение раздвоенной психики декадентского субъекта, «зависшего» между реальностью и ирреальностью, рациональным и иррациональным, светом и тьмой, добром и злом.

Острейшее восприятие Альфредом Шнитке всех форм искажения действительности, которой отличался социалистический строй, ясное понимание утопичности и лживости идей, проповедуемых обуржуазившимися идеологами страны Советов, побудили композитора в образах Фауста и Мефистофеля вывести на первый план целый спектр жгучих этических проблем современного общества.

Таким образом, смена художественных течений, вызванная рядом социальных изменений, повлекших за собой трансформацию традиционных форм искусства, спровоцировала и изменения в интерпретациях личностей Фауста и Мефистофеля, характерные для творчества рассматриваемых писателей и композиторов. Это выражается не только и не столько в усложнении языка произведений, но, прежде всего, в изменении авторами оценки моральной роли этих персонажей, собственно и обуславливающей специфику воплощения «вечных антагонистов».

Литература:

1. Антипова, Н. А. Открытие романтического демонизма в «Фаусте» Людвиг Шпора [Электронный ресурс] / Н. А. Антипова // Израиль XXI: музыкальный интернет-журнал. – №34. – июль 2012. URL: http://www.21israel-music.com/Spohr_Faust.htm
2. Гаврилова, В. С. Стилиевые и драматургические особенности оперы С. С. Прокофьева «Огненный ангел»: автореферат дисс... канд. искусств-я: 17.00.02 / Гаврилова Вера Сергеевна. – Москва, 2004. –

- 27 с. // Человек и наука [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/stilevye-i-dramaturgicheskie-osobennosti-opery-s-s-prokofieva-ognenny-angel>
3. Гаврилова, В. С. Фаустианские мотивы в романе В.Я. Брюсова «Огненный Ангел» и одноименной опере С. С. Прокофьева [Электронный ресурс] / В. С. Гаврилова. // Израиль XXI: музыкальный интернет-журнал. – №31. – январь 2012. URL: http://www.21israel-music.com/Ognenny_angel.htm
 4. Денисов, А. Кантата А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста»: диалог средневековья с XX веком [Электронный ресурс] / А. Денисов // Израиль XXI: музыкальный интернет-журнал. – №33. – май 2012. URL: http://www.21israel-music.com/Schnittke_Faust.htm
 5. Друскин, М. С. История зарубежной музыки в 4 т. Т. 4. / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1983. – 528 с.
 6. Золотухина, Ж. Г. Трагедия И. В. Гете «Фауст» в музыке Ш. Гуно» [Электронный ресурс] / Ж.Г. Золотухина // Литература в школе. – №4 – 2010. URL: <http://www.fialka17.ru>
 7. Ивашкин, А. Г. Шнитке Кантата «История доктора Иоганна Фауста» Гибель Фауста. [Электронный ресурс] / А. Г. Ивашкин. URL: <http://pesni-perevod.ru/rus-alfred-garrievich-shnitke/tekst-pesni-kantata-istoriya-doktora-ioganna-fausta-gibel-fausta/1735182/>
 8. Ишимбаева, Г. Г. Русская фаустиана XX века: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Г. Г. Ишимбаева. URL: http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks343815
 9. Кенигсберг, А. К. Берлиоз «Осуждение Фауста» [Электронный ресурс] / А. К. Кенигсберг // Сайт «Belcanto» URL: <http://www.belcanto.ru/faust-berlioz.html>
 10. Ковалевский, Г. В. Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке [Электронный ресурс] / Г. В. Ковалевский // Человек и наука. URL: <http://cheloveknauka.com/faustovski-mif-v-tvorchestve-alfreda-shnitke#ixzz3g03euqjg>
 11. Легенда о докторе Фаусте [Электронный ресурс] / Под ред. В. М. Жирмунского / Серия «Литературные памятники». – М.: «Наука», 1978. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/WORLD/legend_of_faust.txt
 12. Лотман, Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – С-Пб: Искусство – СПб, 2004. – С. 241-250.
 13. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. – М.: Советский композитор, 1973. – 713 с.
 14. Рыжкин, И. Я. Музыкальная фаустиана XX века / И. Я. Рыжкин // Музыкальное просвещение. – 2010. – №1. – С. 39-43.
 15. Стригина, Е. В. Фауст – тема в литературе и музыке XX века: материалы к открытому уроку / Е. В. Стригина. – Бийск, 2003. – 23 с.

16. Таирова, Ф. С. Фауст в музыке: учебное пособие / Ф. С. Таирова. – Баку, 2008. – 109 с.
17. Шнитке А. Concerto grosso No. 2, Кантата «История доктора Иоганна Фауста»: из аннотации к CD диску [Электронный ресурс] // Мелодия, 1987 г. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/2/?idc=9&idt=602>

Д. Ф. Хайрутдинова, А. А. Вагапова

ОПЕРА «ДЖАЛИЛЬ» Н. Г. ЖИГАНОВА: К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННОЙ ПОСТАНОВОЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

История оперы «Джалиль» Н. Г. Жиганова занимает в творческой биографии композитора почти четыре десятилетия, начиная с 1947 года – первой попытки Жиганова рассказать о своем друге Мусе Джалиле, и заканчивая 1988-ым – когда опера с невероятным успехом была исполнена на последнем в жизни композитора концерте.

Опера о Мусе Джалиле впервые появилась на казанской сцене в 1947 году. Композитор Н. Жиганов и автор либретто А. Файзи назвали ее «Шагыйрь» («Поэт»). Протопитом главного героя был их друг – поэт Муса Джалиль, в опере он – Нияз Уралов. Назвать героя подлинным именем авторы в то время не могли: в те годы пропавшего без вести Мусу Джалиля подозревали в предательстве. Это послужило причиной того, что после 16 аншлаговых спектаклей оперу сняли с репертуара.

В 1953 году после публикации стихов из «Маобитской тетради» Джалиля в «Литературной газете» открылась правда о героической смерти поэта. Жиганов и Файзи приступили к созданию новой оперы, в основу которой легли стихи из «Маобитской тетради». Жанр оперы «Джалиль» – моноопера-поэма, в которой все разворачивающееся на сцене действие словно рассказывается от лица поэта, раскрывая его чувства и глубокие переживания за судьбу народа, страны и близких.

Премьера оперы состоялась на сцене Татарского театра оперы и балета в 1957 году при участии дирижера К. Тихонова, режиссеров Б. Покровского и Г. Миллера, художника Э. Нагаева. В дальнейшем опера возобновлялась в Казани в 1960, 1964, 1980 и 1986 годах. Выдающимися исполнителями партии Мусы Джалиля были солисты театра И. Ишбуляков, Н. Даутов, А. Аббасов, Х. Бигичев.

В 1959 году опера была поставлена на сцене Большого театра. В московской постановке участвовали дирижер Б. Хайкин и режиссер Б. Покровский, выдающиеся мастера оперной сцены: А. Эйзен, И. Архипова, П. Лисициан и другие.

23 сентября 1960 года состоялась премьера «Джалиля» на сцене Пражской Национальной Оперы. Дважды «Джалиль» был в репертуаре Государственного театра оперы и балета имени Абая в Алма-Ате. В последний раз композитор услышал свое творение 1 июня 1988 года в Уфе.